

近代舞踊黎明期におけるアレクサンドル・サハロフとデカダンス

佐藤 真知子

Abstract

This paper focuses on the art and reputation of Alexander Sakharoff (1886-1963), a dancer who can be considered a second-generation artist of the modern dance movement of the 20th century. Sakharoff attracted much attention not only in Europe but also in Japan, where modern dance was in its infancy and where toured twice during the 1930s. Through tracing the characteristics and reputation of Sakharoff's dance from his own descriptions and the European and Japanese criticisms of the time, this paper discusses how Sakharoff was viewed and debated in terms of modernity in his time.

Sakharoff's reputation changed a lot over the course of half a century, from being considered a leader of the times to representing stagnation and finally to being a relic of the past. This study considers the criticisms of Sakharoff throughout his career as an indication of the changing concept of modernity in dance rather than the changing in his dance. Sakharoff's aesthetic tendencies did not assimilate into the late-emerging rationalist modernity, like Harald Kreutzberg's, but rather reinforced their differences. The paper concludes by arguing that Sakharoff can be understood as defining decadence, an aspect of modernity, in dance history.

はじめに

本論文は、20世紀初頭にヨーロッパを中心に活躍し、日本の近代舞踊黎明期に人気を博した舞踊家アレクサンドル・サハロフ (Alexandre Sakharoff 1886-1963年)¹について扱う。とくに近代舞踊におけるサハロフの位置づけについて、「デカダンス (退廃)」という側面から、再評価することを試みる。

サハロフは、イザドラ・ダンカンやエミール・ジャック＝ダルクローズ (以下、ダルクローズと称す) からやや遅れて活動を開始した、いわばヨーロッパにおける近代舞踊の第二世代ともいえる舞踊家である。彼は現ウクライナのマリウポリで、裕福なユダヤ系の家系に生まれた。絵画を学ぶために1900年代初頭のパリへ留学した折に、サラ・ベルナルの舞台に魅了され、舞踊家に転向した。彼はバレエやアクロバット、パントマイムなどを学んだのちに、1910年ドイツにおいてソロデビューし、1913年からはクロティルデ・フォン・デルプ (のちにサハロフ夫人) とデュオを組んで活動した。彼らの舞踊活動は世界各国にわたり、1930年代には日本にて二度の来日公演を果たしている。サハロフの舞踊は、世紀初頭のヨーロッパで広く評判になると同時に、日本の近代舞踊の舞踊家である石井漠や岩村和雄、舞踊評論家の蘆原英了らを取り上げるなどして、大正から昭和初期の日本でも人気を博した。

このようにサハロフは、世紀初頭の新たな舞踊

の在り方を模索する潮流における中心人物のひとりとして、重要な役割を担っていたと考えられる。しかし彼が、この時代の新たな舞踊の潮流においてどのような貢献をもたらしたのかは、判然としていない。もっとも世紀中庸には石井漠も、サハロフに対して「近代舞踊の記念塔」²という評価を与えており、サハロフを舞踊の近代化に確かな足跡を残した舞踊家であるとみなす同時代的な評価は確かにあった。しかしサハロフの舞踊は、いかにして「近代的」とみなされるのか、そもそもその「近代性」とはいかなる意味であるのかについては、定まった評価に至っていない。

サハロフと近代性との関係はこれまで、造形美術との関連、あるいは精神性や高次元性を重視するサハロフの舞踊の特徴から探究されてきた。

例えばドイツの舞踊研究者ブラントシュテッターや日本の舞踊研究者小林奈央子は、世紀初頭に舞踊家が造形美術を参照した潮流を「20世紀舞踊史の支流」³とした上で、サハロフを“美術館派の舞踊家”の一人として挙げている⁴。さらにドイツの舞踊研究者で歴史家であるフランク＝マヌエル・ペーターと美術史家のライナー・シュタムは、サハロフがデビュー当初にカンディンスキーらと協働し舞台創作を手がけたことなどを挙げながら、サハロフを現代芸術の先駆けとなった美術サークル青騎士から派生した舞踊家としての評価を試みた⁵。

日本の舞踊研究者山口庸子は、ドイツ近代舞踊の表象を三つの類型として提示したうえで、サ

ハロフを「コスモスの舞踊」に位置づけている⁶。これは山口によれば、「現存する秩序とは異なる〈別の秩序〉」が希求され、古代ギリシアやキリスト教的中世、古代ゲルマンの表象が好まれたという特徴がある⁷。またイタリアの美術史家パトリシア・ヴェローリは、ドイツ表現舞踊のマリー・ヴィグマンといった同時代の舞踊家との比較を通して、サハロフを神秘性や内的なものを重視する点を浮き彫りにし、象徴主義の舞踊家であるとする評価を与えた⁸。

しかしながら、これらの研究には反論の余地も残されている。たとえばサハロフの日本での受容について扱った研究者木村理恵子は、広範な舞踊評の分析から、大正末期から昭和にかけての日本の舞踊界でのサハロフの影響を示した。その分析からは、日本の美術家からはまったく反応がなかったことが指摘されており⁹、サハロフを単に美術が舞踊に取り入れられた例ととらえるのみでは不十分である可能性がある。

さらに舞踊研究者・評論家の國吉和子は、昭和初期に書かれた蘆原英了によるサハロフ評を検討している¹⁰。蘆原は、古典主義や伝統を前進させるものを「眞の意味の近代主義」とみなす立場からサハロフを擁護し、古典文化を盲目的に否定する「スノビズム」を近代的とみなす傾向を批判した¹¹。小林らの先行研究でサハロフは「20世紀舞踊史の支流」にいた近代の舞踊家として探究されてきたはずであるのに、ここでは逆に「古典」とみなされ否定される状況もあったことがわかる。つまり「近代」という概念自体が揺らいでいた可能性もあるのである。

本研究では、このような舞踊史上の位置づけがいまだ不明瞭であるサハロフに対して、新たな解釈の視点を提示することを試みる。本研究の目的は、日欧近代舞踊黎明期におけるサハロフの同時代的意義を探究し、その位置づけの再評価をおこなうことである。

第一章では、サハロフ本人による著述を分析することで、その舞踊の特徴を概観する。そこからさらに、彫塑的で音楽的というサハロフの舞踊の特徴を導く。

第二章では、サハロフの音楽的で彫塑的な特徴の同時代的な意義を明らかにするために、ダルクローズがサハロフについて言及した評論記事を分析する。ダルクローズの目指す「音楽的彫塑」とサハロフとの関連を明らかにしながら、サハロフはダルクローズの理論が影響を与えた世紀初頭の舞踊観に合致した舞踊家であり、それを先導する存在として認識されていたことを示す。

第三章では、日本新舞踊黎明期に焦点を当て、舞踊家の視点からみたサハロフの同時代的意義について探究する。とくに日本新舞踊の嚆矢である

石井漠によるサハロフ評に着目しながら、日本におけるサハロフ受容について分析する。

第四章では、日本で発行された舞踊評でしばしば言及される、サハロフの著しく雰囲気的で過剰に洗練された様を示した「ロマネスク性」にかんする議論を分析する。そしてこれは、サハロフの「音楽的彫塑」の反自然主義的特徴、あるいは世俗的テーマを扱わず「精神」や「観念」を重視するサハロフの高踏主義的特徴が結実したものであることを示す。同時に、あたかも時代に逆行していくようにみえるサハロフの方向性と「近代性」との関係を、比較文学者マティ・カリネスクが記した『モダンの五つの顔』を参照しながら論じる。

最後に、サハロフの舞踊は、カリネスクが提示するモダンの類型うちの「美的モダン」に該当するとともに、その派生の一つである「デカダンス」として解釈できるとする評価を導く。

第一章 サハロフの舞踊の特徴

1.1 サハロフと舞踊芸術

本節ではまず、サハロフの舞踊観の全体像が端的に現れている記述を提示したい。サハロフは、自身がソロデビューした1910年に記した「舞踊についての意見」において、自身の舞踊観を次のように語っている。

画家が色と線を使って、彫刻家が石のなかの形を使って効果を得るのと同じように、舞踊家は自身の身体とその動きを使うことによって仕事をする。ここで、目に見える自然が視覚芸術家の素材であるように、舞踊家の素材、この芸術の生命の基盤とは何であるかという問いが生じる。この素材とは、私にとっては人間の自然な動きの膨大な富のすべてであるように思える。(中略)舞踊家は、まとまった動きの連なりを形成し、それをイメージの連なりとして観客に見せることで、この素材を舞台芸術に変換する。¹²

ここで注目されるのは、サハロフは画家や彫刻家と同列に舞踊家を並べ、議論していることにある。サハロフはこれらの諸芸術家を、視覚芸術家という意味において同種であるとみなしている。舞踊芸術家の扱う素材は「人間の自然な動きの膨大な富」であるとした上で、動きを「まとまった連なり」に形成すること、さらにそれを「イメージの連なり」として観客に提示することが、舞踊芸術家の仕事であるとともに技術であると考えている。言い換えればサハロフは、「自然な動き」をそのまま舞踊に用いていない。それを舞台芸術にするためには「変換」が必要であり、その方向

性は次に示す「彫塑」と「音楽」という言葉で説明される。

1.2 サハロフと彫塑性

サハロフは、舞踊の素材となる動きを、次の二種類に分けている。それは「歩く、つかむ、運ぶなどの目的を持った動き」と、「身振りで精神的なものを直に感覚で捉えられるようにする表現的な動き」である。後者には「あたかも動きが固まったかのような、しかしそれでも舞踊にとって特別な意味がある、身体の静かな姿勢も含まれる」¹³という。舞台上で提示するにふさわしいのは、後者の「表現的な動き」であり、なかでも彼は「静かな姿勢」を特別視している。

サハロフは『精神と舞踊芸術』(1968年)のなかで、それぞれの芸術にはほとんど独立しているかのように見える固有の要素があると述べた上で、舞踊芸術に固有の要素に「リズム性 rythmique」と「彫塑性 plastique」を挙げている¹⁴。後者の「彫塑性」とは、「身体の線の美しさ」や「純粋な動きのデザイン」をもつものであるという¹⁵。サハロフは「彫塑性は生き生きとした彫刻 sculpture vivante ともいえる」¹⁶と述べる。サハロフにとって重要なことは、生のままの動きに手を加えること、具体的には「身体の線の美しさ」や「動きのデザイン」を表象することであり、これが彫塑性の語の示す意味合いであると考えられる。

1.3 サハロフと音楽性

しかしながらサハロフは同時に、彫塑的な形態の要素しかもないものは、そのポーズが「たとえ非常に美しいもので、それが次々と追加されていくものであったとしても、調和のとれた論理的なつながりがなければ、それはまだ舞踊とはいえない」¹⁷とも述べる。彼は、『「彫塑性」とは、生き生きとした身体の四肢による動きの生成物をつなぐ要素である。そして、それぞれのハーモニーが音楽であるように、彫塑性は『動きの音楽』なのである』¹⁸という。サハロフにとっての「音楽」とは何であるのか。

彼は『舞踊と音楽についての考察』(1943年)において「音楽」を、「作曲家が経験した気分、印象、感覚を、その芸術的資源を駆使して音に置き換えたもの」¹⁹とみなしている。さらに作者の心境を、音を使って表現したものが「音の音楽」であり、身体を使って表現したものが「動きの音楽」であるとする²⁰。サハロフは、「舞踊は動きの集まりでありながら、同時に完璧な音を奏でることができるのである。わたしはあえて、舞踊とは音を奏でるものだと言いたい。なぜならもし動きにこの『視覚的な音』がなかったならば、舞踊は生命と面白さを失ってしまうであろうからだ。

その動きは身体としての視覚に作用するだけで、観客のいかなる内面的な世界にもまったく響かないであろう」²¹とも述べている。

つまりサハロフが「音楽」という言葉で表現していることは、個々の芸術に固有の要素(舞踊でいえば「彫塑性」と「リズム性」)を組み合わせ、一連のながれ(「メロディー」)を作ることによって、舞踊に「生命」や「面白さ」を与え、観客の内面世界に作用させようとするものである。

サハロフの理想は、無音楽舞踊であるという。そして夫人が言うには、サハロフが最初に、無音楽舞踊を試みた人である²²。彼は活動を開始した1910年代にこれを試みたが、あまりにも重く陰鬱なものとなってしまったことが回想されている。サハロフが無音楽舞踊を目指す理由はまさに、「有形的な沈黙の中に、動作、姿勢、運動形態の音楽を聞く」²³という、身体の動きによる音楽表現の究極にあるからなのである。

本章では、サハロフ本人による記述を参照しながら、彫塑性と音楽性という語を手がかりにその舞踊の特徴を検討した。彼の舞踊では、人間の用いる種々の自然な動きを素材に、「美しい線」や「動きのデザイン」、「静けさ」といった彫塑的意匠を加えながら、それを一連の音楽的ながれとして構成することをおして、観客の内面世界に響かせようとすることに彼の舞踊の方向性があったといえる。

サハロフは「認識が明確であればあるほど、それを遂行する肉体のコントロールが完璧であればあるほど、未来はより大きくなる。混乱の中から素朴で必然的なものに回帰しようとしている時代に、感覚だけで道が開けることは滅多にない」²⁴とも述べる。サハロフが自身の舞踊の方向性をこのように定めるに至った背景には、彼自身が舞踊の現状を「混乱」とみなしており、そこから「感覚」によらずに新たな道を開こうとしたことにあったともいえる。

第二章 「音楽的彫塑」の体现者：時代を先導するサハロフ

本章では、サハロフの舞踊が同時代的にどのような意義を持っていたのかを明らかにする。そのために、ヨーロッパにおける新しい舞踊潮流の一つの源流ともいえるダルクローズが、サハロフについて言及した評論記事を分析する。

2.1 ダルクローズにおける「音楽」と「彫塑」

ダルクローズが創始した音楽教育法であるジムナスティック・リトミック(以下、リトミックと称す)は、19世紀末にスイスで考案された。この

音楽教育法は、子どもの豊かな身体性を養うための画期的な方法として広く普及し、当時の舞踊家にも影響を与えた。ダルクローズはリトミックの目的を「音楽的価値を身体で表現すること」であると述べ、「そのために必要な要素を自分自身の中に集めることを目的とした特定の研究を通じて行う」と語っている²⁵。つまりリトミックの根底には、リズムを耳だけでなく筋肉で知覚することで、リズムに分け入ることが目指されている。

リズムを身体で知覚するということは、躍動的な身体が体現されることが想起される。しかしダルクローズは、彫塑性 *plastique* という質についてもたびたび強く言及している。たとえばプラスチック・アニメ *plastique animée* はダルクローズによる造語としてよく知られている。この語について、ダルクローズは次のように説明している。

もし、(形而上学的感情を筋肉の次元で表現する—またはその逆の—変換で) 音楽リズムを身体で形に表すことがひとたび成し遂げられ、リトミック実践者が、その形が外形的なものになり、観衆の目に見えるように働きかけるといふ風にその効果を変えようとするれば、リトミックの体験はその性格を変え、芸術的であると同時に、社会性を持った表現というものに変身するのである。そして身体の力を借りて、音楽的情感や感情の表現の完成を目指すことは、絵画や彫刻のような動かない芸術に対して、活動する彫塑 *plastique animée* や生き生きとした彫塑 *plastique vivante* と名づけてよい、あの特別な芸術領域のなかに足を踏み入れることになる。²⁶

ダルクローズは、リトミックの体験が外形的な「形」をもち、観客に働きかけをするように性格を変えたものを、「活動する彫塑」あるいは「生き生きとした彫塑」という独自の言葉で名付けている。それは「絵画や彫刻のような動かない芸術」と肩を並べるものであり、「特別な芸術の領域」にあると述べている。

ダルクローズは、リトミック実践者のことを「芸術的情感を創造(あるいは再創造する)人であると同時に、それを体験する人でもある」²⁷とする。換言すれば「リトミックというのは、本質的には、個人の経験」であることから、第三者がその動きの見た目で見し悪しを判断することができないものであるという²⁸。リトミックが他人からどのように見られるかにかかわらず個人のうちに音楽を「体験する」ことで「音楽を生きる」ための手段であるとするならば、「活動する彫塑」はリトミックと同じく演技者の直接的経験から生まれたものではあるものの、「表現は直接観客の

目に向けられて」おり、「身体造形家 *plasticien* は、自分の心の中の印象を観客全員に体験させようとする」²⁹。すなわちダルクローズのメソッドには、音を自ら体験するという段階(リトミック)の上に、それを他者にも体験させようとするという上位段階があるといえ、これを可能にする身体性が「活動する彫塑」と呼ばれている。つまり、身体による音楽的表現を追究し、それが個人の体験を超えて社会性を帯びたものが、彫塑ということばで表現されている。

2.2 ダルクローズからみた「音楽的彫塑」の一里塚としてのサハロフ

さらにダルクローズの記述には、サハロフの舞踊を「音楽的彫塑」という語を用いて講評したものがあつた。ダルクローズは、スイスで公演を行ったサハロフについて、1919年に次のように書いている。

昨年の春、アレクサンドルとクロティルデ・サハロフという二人の偉大な芸術家のセッションに参加する機会を得たことは、舞踊芸術に関心を持つジュネーヴの芸術家たちにとって、まさに天啓というべきものであつた。実際彼らは初めて、音の芸術が、美的、動的、リズム的、感情的な感覚において、身体の動きの複数の組み合わせを調整する芸術と密接に結びついた、音楽的彫塑 *musico-plastique* のパフォーマンスを目の当たりにしたのである。³⁰

ダルクローズはサハロフのことを、音の芸術と身体の動きの芸術との密接な結びつきが見られた初めての芸術家であると賞する。この評論において、ダルクローズがサハロフを評価する点として、大きく次の二点があげられている。

まず彼がサハロフを評価する点は、作品に用いた当該音楽作品にたいする緻密な研究姿勢にある。サハロフの用いる音楽は、所謂舞踊的なものはほとんどなく、多くが室内楽用に作曲された既存の楽曲が用いられた。ダルクローズによれば、サハロフは音楽作品を「あらゆるニュアンスにおいて細心の注意を払って長く研究」しており、具体的には、音楽作品の構造やダイナミクス、そしてリズムの法則が緻密に分析されている点を高く評価している³¹。ダルクローズは、音楽を解釈するとは、「恣意的な一連の動きを音楽と並列させ、一定の優美さを保つこと以外に関心を持たないことを指すのではない」とも述べ、舞踊家の「自発性」や「空想性」を批判する態度を示す³²。つまりサハロフは、音楽を自己表現のための伴奏とするのではなく、むしろ作品構造やそれを秩序立てる原理に注

意を向けて、音楽作品に向き合っているとダルクローズはとらえた³³。

さらにサハロフへの評価として二つ目に挙げられるのは、その舞踊自体が、緻密な構成によって成り立っていた点にある。ダルクローズは、サハロフの舞踊を「空間における秩序づけ」、「筋肉による力のニュアンスや持続時間の調整」、そして「身体の分節化」などが行われ、深い思索と絶えざる取捨選択の成果として舞踊作品として昇華されている点に注目している³⁴。ダルクローズは「どんな芸術も構成なしには成り立たないし、繰り返すが、どんな構成も完全に即興で行うことはできないのだ」と述べ、「完全なる即興」は永続的な芸術作品を生み出すには十分なものではないと強く主張する。サハロフの舞踊は、緻密に考え準備された「構成」をもつものだったのであったのであり、その点がダルクローズから評価を受けている。

ダルクローズはこの論評のなかで、「ああ！音の芸術から完全に独立した、活動する彫塑の芸術が存在しうることが間違いない」³⁵とも述べる。ダルクローズはサハロフの舞踊を、音の助けなしで身体の動きのみで独立しうる、いわば無音楽舞踊が成立しうる可能性を感じさせるものであったととらえたのである。

ダルクローズは結びにかえて、「生きた音楽の要素と生気に満ちた彫塑の要素との絶対的な結合」こそが、彼の目指す境地にあると述べる。そして彼は、サハロフがこの境地に達しているかについては、未だ否定的な立場を示している。しかし一つだけ確かなこととして付け加えるには、「彼らの芸術活動の様式と試みている多種多様な実験は、彼らが追究している目標に近づき、音楽的彫塑の進化における一里塚となるようなものである」³⁶として、サハロフの舞踊はダルクローズのいう「音楽的彫塑」の境地に向かうための一つの目印になるものとして認めている。

ここから、ダルクローズのいう「音楽的彫塑」とは、全面的に音楽化された身体が音楽と結びつくことで体現される境地のことを指していると考えられる。それはサハロフの舞踊作品に一つの例をみるものであったといえる。サハロフ自身がリトミックを学んだという証は現段階で不明である。しかしサハロフは「彫塑性」と「音楽性」を同時に持ち合わせるという特徴により、ダルクローズの理論が影響を与えた世紀初頭の舞踊観に合致した舞踊家であり、それを体現し先導する存在であったと認識されていたといえる。

第三章 日本新舞踊黎明期におけるサハロフ受容

3.1 日本におけるサハロフ受容の背景と「舞踊詩」運動

日本の近代舞踊の先達のひとりである舞踊家石井漠は、早くからサハロフの舞踊に着目していた者の一人である。石井は1916年の『新演芸』のなかで、「ニジンスキーよりもパヴロヴァよりも、私の心を一番強く引付けてゐるのはサカロフです。深い、そして森のやうに静かな舞踊。サカロフの舞踊が見たい」³⁷と述べる。当時一世を風靡していたロシアのバレエダンサーよりも、石井はサハロフに大いに注目していたのである。

1916（大正5）年といえ、石井は作曲家山田耕柝とともに、日本におけるモダンダンスの源流ともいえる「新舞踊」運動に乗り出した時期でもある。石井が回想するには、当時この運動に乗り出したきっかけそのものが、サハロフに関係している。石井によれば、帝国劇場で四年間バレエの稽古を受ける中で、「バレエというものは固定した技巧を作品の中に音楽とは無關心に組合わして行くだけ」であり、舞踊も「文學とか繪畫、彫刻の様に自由な創作的なものであつてもいいじゃないか」³⁸という心持ちに至ったという。そのような折に、欧州留学から帰国した山田や劇作家小山内薫を通じて、ヨーロッパの新しい舞踊の潮流について聞くことになる。具体的には「ルシアンバレエの牙城を護る人々、ダンカン派の藝術、ダルクローズと其のリトミック法、並びに数々の新舞踊運動の最近の事情と共に、ルシアンバレエに弓を引いて、断乎として新分野を開拓しようとしてゐるアレキサンダー・サカロフの名を始めて耳にした」³⁹。このことは「かねがねバレエと言ふ舞踊形式に疑惑と不満を抱いてゐた私の心境に異常な刺激を與へた」と同時に、小山内から贈られた書籍にあったサハロフの写真に深く感化され、そのことによって石井は「バレエと帝劇を振捨て、山田耕作氏の助力を得て『舞踊詩』運動に突進した」と述べている⁴⁰。

日本新舞踊を先導した石井と山田は、それまでの舞踊、とくに「バレエ」のどのような点を問題にしていたのだろうか。先に示した『新演芸』のバレエ評のなかで、二人は次のようなやりとりをしている。

山 例へば今日スミルノヴァが、後向きになつた形や、肩から手首へかけて與へる瀕死の態を表はす運動などは、あまり眞實で私には、寧ろ不愉快でした。露西亞バレエの舊い頭の人達は、やはり眞實に音楽が分つてはゐないだらうと思はずにゐられませんよ。

漠 私も思ひました。あれでは、やはりたゞ音楽は運動の伴奏してゐるに過ぎませんからね。もつと音楽と運動との間が親密にならなくては…。⁴¹

彼らは当時来日公演を果たした帝室マリンスキー劇場のソリスト、エレナ・スミルノワによる「瀕死の白鳥」について語る中で、音楽と舞踊の関係を問題にしている。具体的には、音楽を伴奏として使うなどして不適切に解釈することで、音楽と舞踊に隷属関係ができ、両者の親密な関係性が築かれていない点を問題視している。

だからこそ、石井と山田は1916年に独自に「舞踊詩」と呼ぶ運動を立ち上げ、音楽と舞踊の眞の結託を目指して活動を展開する。山田によれば舞踊詩とは、「文字そのもの、拘束からは全く獨立して、音、運動及びそれ等を生かすリズムの力に依つて、最も自然に流れ出づる心の泉そのもの」⁴²であるといい、言い換えると「音と運動とリズムの眞の調和」⁴³のことであるという。その時山田が目していたのは、自由舞踊の始祖イザドラ・ダンカンと、音楽教育家であるダルクローズが提唱していたリトミックであった。とくに山田は、「ダルクローズよつて創始せられたユーリヅミック・ダンスは、音楽を通してこのリズムを舞踊に結び付けたもので、現在の新しい試みの中では最も舞踊藝術の理想に近いもの」⁴⁴であると述べ、実際にリトミックを日々の練習に取り入れた。

このように日本の「舞踊詩」運動は、ダルクローズの理論ときわめて近い考えのもと実践された。そしてヨーロッパの新しい舞踊潮流のなかで、新分野を開拓しようとしているサハロフ像が、新たな身体表現を模索していた石井らの心をとらえ目指すべき方向性として認識された。

3.2 石井漠とサハロフの共通点

石井とサハロフ各人による記述を比較すると、それぞれの舞踊観には共通する点が多く見出される。

まず両者は共通して、意識的な整備の働いた動きや作品構成、そしてリズムを重要視している。石井は、鳥の求愛行動のような「舞踊的動作」と「舞踊」とを区別して、後者を「意識的な整備の働いた運動」とみなしている⁴⁵。後者の「舞踊」では、快を与えるような構成とリズム⁴⁶を備えることが重要視され、「『秩序と意匠』が生れて、初めて舞踊と稱し得る」⁴⁷とも述べている。サハロフも先述のように、舞踊芸術に固有の要素として「彫塑性」と「リズム（音楽）性」をあげ、感覚によらず意識的に作品構成をおこなう舞踊芸術家の技芸を重要視していた。石井もサハロフと同じ

く、人間の意識によって整備された動きが、リズムによって調和的印象をもつよう整えられたものが舞踊であると見なしている。

加えて石井は、芸術舞踊とそうでないものの差を、鑑賞者への内的働きかけにみてとっている。石井は舞踊手と観客との関係に着目し、観客の心を打つ「精神的なもの」や「直接心に訴へて来るもの」があったとすれば、それが舞踊者の「藝術的な精神と技倆」の働きであるとみる⁴⁸。つまり、舞踊者の技巧によって、踊る肉体という物体性から精神性が立ち上がるようなものが、芸術舞踊であると石井はみなしている。サハロフも前述のように、舞踊そのものが音楽とならなければ、動きは視覚に作用するだけで、観客のいかなる内面世界にも響かないと述べていた。視覚的作用を超えて精神的作用を生み出すことを重視していた点で、両者はその舞踊観を共有していたといえる。

さらにいえば、両者が「無音楽舞踊」を探究していた点も共通である。サハロフはデビュー当初に、音楽の演奏を用いず、身体の動きだけで視覚的なメロディーを作ることをめざした舞踊を上演した⁴⁹。石井も音楽を用いない「無音楽舞踊」や「純舞踊」について言及している。とくに石井が最重要視する「純舞踊」とは、「音楽の力でなく衣裳の力でなく、物語の力でなく、言葉の力でなく、舞踊そのもの、力で打つかつて行かうといふ考へ」のもと探究されたものであり、それこそ「一時我々の稱した『舞踊詩』である」⁵⁰と明言している。

このように石井とサハロフは、音楽やリズムをモデルとしながら、意識的な整備と構成をそなえ、かつ観客の内面世界への働きかけうる舞踊を希求し、究極には音に頼らずに舞踊の動きだけで打ち勝っていく「無音楽舞踊」あるいは「純舞踊」を目標とする点において、共通する舞踊観をもっていたといえる。

日本モダンダンスの二世世代ともいえる舞踊家 檜健次は、自身が影響を受けた舞踊家に、石井とサハロフを挙げている⁵¹。檜は石井とサハロフの共通点を、音楽を統制しその上に自己の舞踊を打ち立てていることにみる⁵²。記述内容から推察するに、檜が両者の舞踊に感化されたのは、彼が「舞踊に於ける絶体性」⁵³を探究していた1930年代頃であると考えられる。つまりその時期の日本モダンダンスの舞踊家の立場からは、音楽を統制した上で肉体的運動による舞踊の独自性を打ち立てるという試みが、舞踊の近代性として認識されていた。そしてその近代性の筆頭にいたのが、他でもない石井とサハロフであったのだ。

3.3 石井漠とサハロフの相違点

しかしながら石井とサハロフの芸術的志向には、

すべてにおいて共通性が見られるというわけではない。むしろ彼らの舞踊観の相違点は、石井のいう「舞踊そのものゝ力で打つかつ」という、純舞踊の方向性において認められる。

先述のように石井は、1916年頃にサハロフの写真に魅せられ新舞踊運動に邁進したが、1923（大正12）年頃にパリ・シャンゼリゼ劇場でサハロフの舞台を実際に観たことを境に、その評価を大きく転換させている。石井は初めて見たサハロフの舞踊の印象を、次のように回想している。

静かにカーテンが開かれると、ステージの上には、眩惑をおぼえさせる程絢爛なライトが、泉のやうに滾々とあふれてゐた、少女のやうなお河童で、蒼白く顔を色彩つたサカロフは、ロココ風の華麗なコスチュームを纏つて、雨滴のやうな静けさで舞臺を流れるのであつた、それは嘗て私が、一葉の寫眞を通して築き上げた想像のサカロフとは、かなり相違したものである、「静けさ」それ自身が持つてゐる力學的な美しさ、迫力がなければならなかつたのだ⁵⁴

石井が羨望していたサハロフ像と実際のサハロフとの相違は、「静けさ」が持つ性質、具体的には力學的な美しさや迫力の有無によって認められる。つまり、静謐な舞踊に必要な、肉体的な強さが感じられなかったことを石井は問題視している。

石井は1952年に、自身のダンス・ドラマ「人間釈迦」について記述するなかで、動かない舞踊について言及している。ここでは「宇宙にある、あらゆるものは『動く』といふことが物の本體であつて、『動かない』といふのは、動きに耐へてゐる姿である」といったことが議論されたとある⁵⁵。つまり石井にとって「動かない」というのは単なる静止なのでなく、動きに必死に耐える姿、つまり力が漲った状態として解釈されている。

動かない表現を重視する態度は、サハロフにも見出せる。例えば1968年に記された『精神と芸術舞踊』において、サハロフは、舞踊とは必ずしも動くことではなく、『動かない』舞踊があるとした上で、「外」と「内」という2種類のダイナミズムについて述べている⁵⁶。サハロフによれば、『外』のダイナミズムは肉体的な動きであり、『内』のダイナミズムは精神的な動きである」といい、「内なるダイナミズムと停滞statiqueは混同されがちである。しかし、それは誤りである。停滞とは停止の瞬間であり、動きの沈黙であり、時にはそれ〔舞踊〕の死である」⁵⁷と説明する。つまりサハロフにとって、「動かない」というのは動きの「停滞」ではなく内へ向かう「精神」のダイナミズムとして解釈されている。

このように、両者における「動かない」表現とは、石井にとっては必死に動きに耐える肉体の力である一方、サハロフにとっては舞踊家自身が内部へと向かう精神的な力によって導かれるという認識の違いがある。

後年の石井の記述をみても、サハロフの舞踊は「静力学が運動學を壓倒してゐるのが、第一に指摘されるのであつて（中略）筋肉の興奮や、肉體の自由な飛翔やは、全然缺けてゐる」、「基礎的訓練が十分行はれてゐないやうな印象（中略）そこから生ずる迫力が願ふ力の弱いものとなつてゐる」⁵⁸として、肉体の力という点においてサハロフの舞踊の問題を指摘しつづけている。サハロフの舞踊は、石井にとって「踊られてゐる舞踊といふよりはポーズを畫かれてゐる舞踊といった感じ」⁵⁹なのであり、静謐さの表象のされ方、あるいはそれを導くものを肉体に求めるか精神に求めるかという志向の相違において、石井とサハロフの分岐点があつたと指摘できる。

第四章 近代舞踊におけるサハロフの「ロマネスク性」をめぐる議論

先述のように舞踊家の檜は、石井と並べてサハロフを近代舞踊の一つの高峰であるとみなした。しかし檜はサハロフについて「ロマネスクな性格の爲に、既に過去の舞踊であり、その思想性の稀薄なことによつて、近代舞踊としての性格に缺けるものであるといふ人もある様ですが」⁶⁰という断り書きを入れている。これは裏返すと、檜の著書が発行された1948年頃までには、ロマネスクな性格と思想の希薄性が、舞踊の近代性の指標としてはみなされない潮流があつたということになる。

本章では、サハロフの「ロマネスク性」をめぐる日本の批評家の視点をとり上げ、サハロフと「近代」との関係を探究する。

4.1 ロマネスク性と時代性

サハロフの舞踊は優美で典雅であるという見方は、どの評論でも一樣にみることができ⁶¹。しかしそのような舞踊に「馬鹿馬鹿しさ」を見出す人は、これを旧時代的ととらえている。たとえば批評家の中根弘は、「新しい舞踊を目がけて進まうとする人、新しい舞踊を愛好する人、一はよくサーカロフを貶す」⁶²と指摘する。同時にサハロフの舞踊は「決して新時代的なものでもなく、また藝術社會性を以て批判すれば、個人主義的な舊ブルジョワの典型的な遺産の一つ」と表現する。批評家の中井駿二もまた、「今の所、未だ彼の舞踊にはクラシック・バレエの傳統的な悪癖であるプレシオジテがつきまといつてゐる」⁶³という。プレシオジテPréciositéとは、17世紀フランスの上

流社交界に現れた、言語や作法に極度の洗練を求めた風潮のことであるが、サハロフもまた極端に洗練を求める傾向があることを指摘し、これを旧時代の上流階級的な「悪癖」とみなしている。

逆に、旧時代的でない舞踊とはなんであったか。光吉は、若い舞踊家に移りゆく社会意識、時代の流れ、都会、スポーツといった主題を舞踊作品で扱うにもかかわらず、「サカロフは依然、庭の少女とか、春の詩とか蝶とか云つたものゝ上に生きてゐる」⁶⁴と指摘する。同時代の若い舞踊家が、時代の流れに敏感に反応した社会的な主題をさかんに扱ったことに対し、サハロフはそのような主題は一切扱うことがなく、「今日の『今』の舞踊界の主潮的な存在では全くない」⁶⁵という。批評家の桐畑剛吉もまた、「彼[サハロフ]の舞踊のどの動きどの感覚にも脈々たる生活感情—殊に現代に於ける—が見られない」という点こそが、「眞の鑑賞者が非常に局限されて居り現代人の多くのものにとつては僅かにそのリリズムが馬鹿々々しいものだがといふ程度にしか理解されない所以」⁶⁶であると指摘する。つまり「今」という時代を扱う「突鋭さ」のある舞踊が1930年代頃的主流であった。だからこそサハロフのロマン的作風は、その潮流に相反し、しばしば時代にそぐわないとみなされることさえあった⁶⁷。

4.2 ロマネスク性と思想性

さらにサハロフの優美で典雅な舞踊は、しばしば思想性のなさとも結びつけられている。

批評家の佐藤寅雄は、サハロフと同時期に来日したハラルト・クロイツベルクやルイス・ページによる舞踊が「ローカルの明瞭な多彩、多様な内容」をもっていたこと比べ、サハロフの舞踊は「貴族的典雅さに終始する」ので「はるかに解りいい」⁶⁸と指摘する。さらに評論家の蘆原英了がサハロフの舞踊を、哲学的で二度見ただけではわからないと述べたことについて、石井漠は「事實サカロフの舞踊は、クロイツベルグの場合と違って、考へさせらるべき性質のものではなくて、味ふべき範囲を出ない舞踊なのである。この中から哲學を捜し當てやうとすることはあだかも河原に黄金の塊を捜し當てようとしてゐる人の姿を思ひ出させる」⁶⁹と強調している。つまりサハロフの舞踊は、作品の内容について考える類のものではなく、視覚的な色彩を味わう舞踊であるとみなされていたことがわかる。

クロイツベルクは、「悩み」「絶望」「反逆」「狂態」「死刑執行人」など、古典舞踊が決して取り上げないような暗黒方面の内容を扱った。そのようなクロイツベルクの舞踊を「近代性」とみなす潮流を受けて蘆原は、古典では扱われてこなかった主題や題材を扱うという意味で、あるいは近代主義

を古典主義の敵に實質させるという意味で、この語が誤解して使用されているのではないかと分析している⁷⁰。蘆原は近代主義とは、主題ではなく、取り扱われる方法でもって論じられるべきだと考えている⁷¹。そしてクロイツベルクを称賛に導いた「近代性」の概念により、サハロフ夫妻は『『非近代性』の故に葬り去られた』⁷²と書いている。

4.3 合理主義的モダンへの反駁としてのロマネスク

それでは改めて、このようなサハロフの舞踊を、近代性という観点からいかに評価できるだろうか。批評家の佐藤寅雄はサハロフを、「當時、思想的な高度性や新しい合理主義を目標として進んで来た新興藝術界の一つのバルナスの烽火をあげた」⁷³とみなす。本論文では、ここにサハロフの評価にたいするひとつの解釈の糸口を模索したい。つまり思想性や合理性を掲げる新興芸術観の台頭に対して、サハロフは「芸術のための芸術」をかざす高踏主義（バルナス）でもってこれに対抗しようとした、という解釈である。

ここでモダニズムに関する理論を援用する。比較文学者のマティ・カリネスクは、その著書『モダンの五つの顔』のなかで、「modern」の用法の変遷と多様性を扱っている。カリネスクは、モダンには大きく分けて「ブルジョワ的なモダン」（実利的モダン）と「美的モダン」という、相反する二つのあり方があるという⁷⁴。後者の「美的ロマン」は、ロマン主義を出発点とし、「卑俗な世界観」「功利主義的な偏見」「凡庸な順応主義」「趣味の低俗さ」といった「ブルジョワ的なモダン」に対する断固たる拒絶を特徴とする⁷⁵。とくに革命後のフランスでは、「デカダン派」や「サンボリズム」（象徴主義）といった極端な審美主義がここから発生し、テオフィル・ゴーチエが主張した「芸術のための芸術」は、「俗物たちのモダンに対する、美的モダンの反逆の第一の帰結」⁷⁶として提示されている。

上記の理論に照らすと、サハロフの舞踊は「美的モダン」の派生のひとつである「デカダンス」として考察することが可能なのではないか。このスタイルの特徴は、実利的モダンに抗うための過剰な洗練と純粋化への熱狂として認められる⁷⁷。

本論文でみてきたようにサハロフは「音楽的彫塑」という反自然主義的特徴を持ち、世俗のテーマを扱わず、「精神」や「観念」を重視する高踏主義的特徴があった。サハロフの舞踊は、「非常に洗練された感覚」を持ち「極めて微妙に陰影づけられたものである」一方で、「舞踊的文飾が主なのであつて、見かけは豊富だが、底は割合空っぽ」であり「彼等の藝術は、極めて狭い範囲に踞躰して、そのまゝ完成されたものであつて、

結局、『磨き上げた素人細工風の煙管』といった批評が、最も正鵠を衝く⁷⁸というのは石井漠である。石井に言わせれば、たしかにサハロフは「リズム的分析は綿密であり、リズム的感覚は正確である」。しかしそれは「總譜の小心翼翼たる研究者であるに止まつてゐる」のであり、「自然にどつと溢れ出る靈感が欠けてゐる」⁷⁹。つまり、サハロフの舞踊では、舞踊芸術の主体である身体運動と部分である装飾との関係が崩れ、部分が本質にとって変わっているのである。筋肉の興奮や肉体の自由な飛翔がなく、しかし音楽の分析や衣裳、詩的雰囲気といった部分に強調がおかれて行き過ぎた印象を与えるという点で、サハロフの舞踊はまさにデカダンの特徴をみせている。

石井はサハロフについて、最終的に「舞踊の記念塔」とする評価を与えている⁸⁰。近代舞踊の混沌たる揺籃期にあって、サハロフは一つの整った、独自の作品を創造した。その点において「新舞踊の輝ける先駆者」であり、感謝されるべき立派な功績を残したと石井はサハロフを讃える⁸¹。石井はサハロフに近代性の理想を重ね、それをきっかけに新舞踊に邁進しながらも、世紀半ばにははつきりと過去の栄光とみなしている。このような特徴をみせた舞踊家は、舞踊史的にも特異であり、舞踊におけるモダニズムの一つのあり方としてサハロフは評価されるべきであろう。

まとめと考察

本研究では、20世紀初頭から中葉にかけて活躍した舞踊家アレクサンドル・サハロフを取り上げ、その舞踊が「近代性」という概念とどのような関係のもとに議論されていたかを追跡しながら、日欧舞踊史上におけるサハロフの位置づけを再評価することを試みた。

サハロフの舞踊は「彫塑的」かつ「音楽的」という芸術的志向のもと、世紀初頭の舞踊とくにダルクローズの理論が影響を与えた舞踊観に一つの整った形式と高峰を提示することによって、舞踊の「近代性」を示した（第一章、第二章）。日本新舞踊黎明期においても、石井漠らが近代舞踊の寵児とみなしたが、次第に肉体運動の面白みが弱いという点などから、評価が乖離していった（第三章）。さらに日本舞踊批評界で「近代性」という語が同時代的主題との関連から探究されるようになる潮流のなかで、サハロフが徹底して貫く「ロマネスク性」は旧時代的な悪癖とさえみなされるようになる（第四章）。

このようにサハロフが辿った道筋を振り返ると、世紀初頭には時代を先導し、それが次第に時代に逆行していくようになされ、最終的には歴史の中に取り残され「記念塔」として追憶されること

になった。批評家の桐畑は、サハロフはなぜ無音楽舞踊のような舞踊の純粹性をきわめるための道具をすべて有していたにもかかわらず、唯美主義の途を辿ったかを問うている⁸²。それはサハロフの舞踊が、世俗的な主題を扱う新興芸術（ブルジョワ的モダン）に抗うかたちで、耽美主義的傾向を貫いたからという解釈を、本論文では提示したい。サハロフの舞踊は、カリネスクのモダニズム論における「美的モダン」、なかでもその洗練が相対的に過剰性をみせる「デカダンス」の現れ方として解釈できる。つまりサハロフの舞踊は、モダンすなわち「近代性」のひとつのかたちとして評価できるとともに、舞踊における「デカダンス」の表れ方の一つの例として認めることができるのではない。

本論文では、サハロフと「近代性」との関連を探究することを通して、日欧近代舞踊の潮流を多角的に分析した。そこからサハロフは「デカダンス」であるという説を導いたが、議論はまだまだ厳密さを欠いた部分が多くある。今後は、本論文で取り上げきれなかった事象や言説を精査することで、この説を精緻化することを課題としたい。

* 本研究は、JSPS科学費（21K12870）の助成を受けたものです。

1 本論文での名前の呼称は、原語表記（Александр Сахаров）の発音に近い「サハロフ」にて統一した。ただし日本の評論ではフランス語読みで「サカロフ」と記述されるのが一般的であった。評論を引用する際、後者の表記となっているものはそのままの表記で掲載した。

本論文では、サハロフ夫妻 Les Sakharoffsのうち、とくに夫のアレクサンドルに焦点を絞り論じる。その理由は、本論文で扱う舞踊家石井漠が批評の対象にしていたのはアレクサンドルであったこと、さらに妻クロティルデはバレエの素養があり批評家から常に一定の評価があったのに対し、アレクサンドルに対してはその見解が分かれることなどがあげられる。そのため、本論文で特に断りが無い場合「サハロフ」とは夫のアレクサンドルのことを指す。

2 石井漠「サカロフの藝術」『世界舞踊芸術史』玉川学園出版部、1943、p. 208。

3 小林奈央子「アレクサンドル・サカロフの舞踊：20世紀初頭ヨーロッパにおける舞踊と美術の接近」『舞踊学の現在』文理閣、2011、p. 3。

4 Brandstetter, Gabriele., *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-Gardes*, Oxford University Press, 2015, pp. 56-63.

5 Peter, Frank-Manuel, et Rainer Stamm., *Die Sacharoffs: Zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters*, Wienand Verlag, 2002.

6 山口庸子『踊る身体の詩学：モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会、2006、p. 118。

7 同上、p. 23。なお山口が挙げるドイツ近代舞踊の類型とは、「カオスの舞踊」「コスモスの舞踊」「遊戯」である（p. 21）。

8 Veroli, Patrizia., "Alexander Sacharoff as Symbolist Dancer," *Experiment*, 2(1), 1996, pp. 41-59.

- 9 木村理恵子「舞踊家アレクサンダー・サハロフの来日をめぐって」『近代舞台美術に関する視覚文化的研究（平成17-19年度科学研究費補助金（基盤研究（B））研究成果報告書（課題番号17320023）』p. 71.
- 10 國吉和子『夢の衣裳・記憶の壺：舞踊とモダニズム』新書館, 2002, pp. 166-169.
- 11 蘆原英了「舞踊の近代主義に就ての考察」『現代舞踊評話』西東書林, 1935, p. 48.
- 12 Sacharoff, Alexandre., “Bemerkungen über den Tanz.” 1910, Sacharoff Archiv: Deutsches Tanzarchiv Köln.
https://www.sk-kultur.de/tanz/sacharoff/seiten/text_1.html [最終閲覧 2023-08-22]
- 13 *Ibid.*
- 14 Sakharoff, Alexandre., *Esprit et Art de la Danse*, Maueice Bridel, 1968, p. 32.
- 15 *Ibid.*, p. 40.
- 16 *Ibid.*, p. 38.
- 17 *Ibid.*, p. 39.
- 18 *Ibid.*, p. 38.
- 19 Sakharoff, Alexandre., *Réflexions sur la Danse et la Musique*, Viau, 1943, p. 14.
- 20 *Ibid.*, p. 15.
- 21 *Ibid.*, p. 58.
- 22 クロチルド・サカロフ（蘆原英了訳）「私達の舞踊について」『會館藝術』3（10）, 1934, p. 21.
- 23 同上.
- 24 Sacharoff, “Bemerkungen über den Tanz.” *op.cit.*
- 25 Jaques-Dalcroze, Émile., “La Rythmique et la Plastique Animée” (1919) in *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*, Librairie Fischbacher, 1920, p. 160.
- 26 *Ibid.*, p. 161. 傍点は原文で斜体。なお、邦訳は以下も参照した。エミール・ジャック＝ダルクローズ（板野平監修・山本昌男訳）『リトミック論文集 リズムと音楽と教育』全音楽譜出版社, 2003.
- 27 *Ibid.*
- 28 *Ibid.*
- 29 *Ibid.*
- 30 Jaques-Dalcroze, Émile., “Les Sakharof et la Danse.” *La Tribune de Genève*, September 28 et 29, 1919.
- 31 *Ibid.*
- 32 *Ibid.*
- 33 このような音楽を緻密に分析するという舞踊家の態度は、当時はそれほど当たり前ではなかった。例えばサハロフを強く支持したフランスの音楽家・音楽評論家のエミール・ヴェイユルモは、自由舞踊を展開したダンカンや、リズム教育を推進したダルクローズら新しい舞踊潮流の源流に位置する人々の功績を認めつつも、彼らは音楽をあまりにも恣意的に解釈する「振付のアマチュアリズム」を解き放つきっかけとなり、これが今日の舞踊の退廃を招いているとして苦々しい思いを吐露している。（Vuillermoz, Émile., *Clotilde et Alexandre Sakharoff*, Editions centrales, 1933, p. 11）
- 34 Jaques-Dalcroze, “Les Sakharof et la Danse.” *op.cit.*
- 35 *Ibid.*
- 36 *Ibid.*
- 37 石井漠「スミルノヴァの舞踊」『新演芸』1（6）, 1916, p. 85.
- 38 石井漠「山田耕筰氏と私」『音楽の友』9（5）, 1951, p. 80.
- 39 石井漠「静なる舞踊家サカロフ氏—ルシアン・バレエへの反抗」『都新聞』1931（昭和6）年1月18日, 第9面.
- 40 同上.
- 41 石井漠「スミルノヴァの舞踊」p. 85.
- 42 山田耕筰「舞踊詩と舞踊劇（1916.6.12）」『山田耕筰著作全集1』岩波書店, p. 218.
- 43 同上, p. 219.
- 44 山田耕筰「舞踊藝術に就いて（1922.8.23）」同上, p. 55.
- 45 石井は「舞踊」を次のようにとらえている。「舞踊とは—先づ第一に我々の肉體の運動から生れるものである。しかし單なる手の舞ひ足の踊るを舞踊といふのではなく、意識的な整備の働いた運動である。更に詳しく言ふと、踊る者に快感を與へ、見る者にも同じく快感を與へるところの構成をそなへた運動である。かゝる快感がどこから来るかといふと、その運動がリズムカルに調整されてゐるからである。リズムカルな運動—こゝで初めて我々は舞踊の本體にぶつかつたわけだ。リズムカルな肉體の運動、これを舞踊といふのである。」（石井漠『世界舞踊芸術史』p. 5.）〔傍点は原文ママ。下線は筆者による。以下同じ〕
- 46 石井は「リズム」を次のようにとらえている。「『リズム』といふ言葉は律動とか節奏とか週期性とかいろいろに訳されてゐるが、一口に言へば『時間的なもの、中に於ける或る種の釣合ひ』を概念化した言葉である。（中略）観者に與へる快感の中、中に於ける調和的印象を支配するものがリズムである」（石井漠『世界舞踊芸術史』p. 6.）
- 47 同上, p. 5.
- 48 石井は「芸術舞踊」を次のようにとらえている。「もしもその舞踊に舞踊者（及び創作者）の藝術的な精神と技術が働いてゐれば、踊る人自身と観衆の味はふ快感は單に機械的なリズムの快感といふやうなものでなく、もつと精神的なものになるはずである。（中略）観者に與へる快感が、單なる肉體的、生理的な程度を超えて、たとへ何ほどかづつでも精神的なもの、直接心に訴へて来るものがあるとしたら、高い低いとは別としてそれは藝術的な舞踊と言つて差支へないと思ふ。」（石井漠『世界舞踊芸術史』pp. 16-17.）
- 49 Sakharoff, *Réflexions sur la Danse et la Musique*, p. 36.; クロチルド・サカロフ, 前掲書.
- 50 石井漠『世界舞踊芸術史』p. 18.
- 51 檜健次『舞踊論ノート 理論と鑑賞』蒼生社, 1948, p. 147.
- 52 同上, p. 140, 144.
- 53 同上, p. 135.
- 54 石井漠「静なる舞踊家サカロフ氏」前掲書.
- 55 石井漠「動かない舞踊」『芸術新潮』3（5）, 1952, p. 48. ちなみに石井の「人間釈迦」は、第四回芸能選奨文部大臣賞受賞作品である.
- 56 Sakharoff, *Esprit et Art de la Danse*, p. 13.
- 57 *Ibid.*, p. 15.
- 58 石井漠「サカロフの藝術」『世界舞踊芸術史』pp. 207-208.
- 59 石井漠「サカロフを見る」『読売新聞』1931年1月30日, 第4面.
- 60 檜健次, 前掲書, pp. 143-144.
- 61 たとえばサハロフの舞踊は、次のように表現される。「濃厚な藝術至上主義的色彩」（佐藤寅雄「サカロフ夫妻の来朝」『セルパン』（44）, 1934, p. 104.）。「著しく雰囲気的な舞踊」「意力的な躍動も、のしかゝる迫力も、そこにはない」「たゞ甘美な、好い意味での甘さと、ニュアンスに富んだ香ぐはしい雰囲気凡ゆる作品に依て醸し出される」（光吉夏彌「サカロフ再来」『月刊楽譜』23（9）, 1934, p. 106.）
- 62 中根弘「サーカロフ夫妻の来朝」『音楽新潮』8（1）, 1931, pp. 4-5.
- 63 中井駿二「待望するクロチルドとアレクサンドルサカロフについて」『音楽世界』3（1）, 1931, p. 102.
- 64 光吉夏彌「サカロフ再来」p. 105.
- 65 光吉夏彌「私のサカロフ論」『舞踊日本』（11）, 1934, p. 14.
- 66 桐畑剛吉「サカロフ論 ダンス・マカブルへの途」『テアトロ』1（6）, 1934, p. 74.

- 67 ただしこれは、サハロフの強い支持者であった舞踊家岩村和雄にいわせれば、「サカロフの舞踊は決して時代をリードして行く種類のものではなく、眞の舞踊であると云ふ事に注意して戴きたい」という主張となり、時代を超越した本物の舞踊であるという見方として現れる（岩村和雄「来朝するサカロフの舞踊技術」『月刊楽譜』20(1), 1931, p. 119.)。
- 68 佐藤寅雄「サカロフ夫妻の来朝」 p. 106.
- 69 石井漠「サカロフの問題」『私の顔』モダン日本社, 1940, p. 40.
ちなみに蘆原がサハロフを「哲学的」と述べたのは、その舞踊に瞬間性や世俗性がなく、サハロフの姿はあたかも哲学者や聖職者が踊っているようで、一般的な舞踊家の概念からあまりにも遠いことを指摘したことにある。蘆原は、サハロフの舞踊はあまりにも高遠であり、それは「寧ろつまらぬもの」「舞踊本来の使命ではない様に思ふ」、むしろ自身は舞踊に「もつと卑俗なものを期待してゐる」とさえ述べている（蘆原英了「サカロフ閑話」『現代舞踊評話』西東書林, 1935, p. 218, 222.)。
- 70 蘆原英了「舞踊の近代主義に就ての考察」 p. 48.
- 71 同上, p. 49.
- 72 同上, p. 40.
- 73 佐藤寅雄「サカロフ夫妻の来朝」 p. 104.
- 74 マティ・カリネスク『モダンの五つの顔』（富山英俊・榎正行 共訳）せりか書房, 1995, p. 62.
- 75 同上, p. 66.
- 76 同上, p. 67.
- 77 同上, p. 228.
- 78 石井漠「サカロフの藝術」 pp. 207-208.
- 79 同上, p. 206.
- 80 石井漠「サカロフ夫妻」『私の顔』 pp. 218-219.
- 81 同上.
- 82 桐畑剛吉「サカロフ論 ダンス・マカブルへの途」 p. 75.